

ND
1353.2
.S74x
DER KUNST-
BIBLIOTHEK
GESCHICHTE
DIE LANDSCHAFT
IN DER
NORDISCHEN
KUNST
VON
J. STRZYGOWSKI
BAND 17

[illegible]

DIE LANDSCHAFT IN DER NORDISCHEN KUNST

VON

JOSEF STRZYGOWSKI

LEIPZIG

VERLAG VON E. A. SEEMANN

B I B L I O T H E K
D E R K U N S T G E S C H I C H T E
H E R A U S G E G E B E N V O N H A N S T I E T Z E

B A N D 17

Druck von Ernst Hedrich Nachf., Leipzig — Ätzungen von Kirstein & Co., Leipzig

Der Mensch des Südens hat die Bildende Kunst von allem Anfang an zur Darstellung von Lebewesen verwendet, um dadurch zeitliche oder jenseitige Besitzansprüche geltend zu machen. Der Mensch des Nordens, soweit er vom vorauseilenden Süden unabhängig blieb, ist vom Handwerk zur schmückenden Kunst gekommen, und wo er sich der Natur als Gestalt zu bedienen begann, nicht vom einzelnen Lebewesen, sondern von der Darstellung des Ganzen der Natur, der Landschaft, ausgegangen. Das ist bisher von der Kunstgeschichte nicht beachtet worden. In ein paar Zeilen zu zwanzig Tafeln, die (ohne eigens dafür unternommene Forschungsreisen) gerade zur Hand sind, soll gezeigt werden, wo das Aufkommen der ältesten nordischen Ausdruckslandschaft in der Bildenden Kunst vorzustellen wäre, und wie seltsam diese erste Blüte in Dürers Zeit erst derart abstirbt, daß heute kaum noch jemand von ihr eine Ahnung hat.

Ich gehe aus von der Landschaft in den Mosaiken von Ravenna und nehme als Beispiel eine Darstellung, die auf seltsame Weise das ganze Bildfeld der Höhe nach ausfüllt, einen der Evangelisten an der Chorwand von S. Vitale. Lukas (Abb. 1) sitzt in Vorderansicht auf der zweiten von mehreren Felsstufen; die erste dient den Füßen und einem Korb mit Rollen als Auflager. Vorn eine Sumpflandschaft. Hinter dem nach aufwärts blikkenden Heiligen mehrere andere Stufen und auf der obersten, den Evangelisten überragend, in strenger Seitenansicht zwischen Bäumen sein Sinnbild, der Ochse; hinter ihm ein Höhenrücken und Wolken. Die Landschaft füllt die ganze Fläche ohne die geringste Raumwirkung. Sie dient als Gestell zur Unterbringung aller gegenständlich geforderten Gestalten nach dem Grundsatze, daß sich diese nicht überschneiden dürfen. Der Reiher unten und das Tier oben stehen in keiner rechten Raumbeziehung zu dem riesigen Heiligen und der Landschaft.

Hier ist also mit den Mitteln eines durch Glaswürfel glänzend farbig wirkenden Ausstattungswerkes eine menschliche Gestalt in griechischen Gewändern vor eine Wand von Felsstufen gebracht, die keine eigentliche Naturwiedergabe beabsichtigen, vielmehr durch den Gegensatz ihrer kleinen zerstreuten Farbflecken, die ruhig gesammelten Farbflächen der Lebewesen für die Fernwirkung auffällig zur Geltung bringen sollen. Es handelt sich um alles eher als um räumliche Aufmachung, die Gestalten werden vielmehr von der Felswand flach gegen die Bildfläche gedrückt.

Etwas weniger auffallend ist das alles in Abb. 2, dem bekannten Mosaik aus dem Mausoleum der Galla Placidia. Die Gestalt, ein echt höfisch umgebildeter guter Hirt, posiert in einer rein geometrisch in zwei Hälften aufgebauten Landschaft. Seltsam ist die in einem breiten Band am unteren Rande hinlaufende Felsstufe, die wie ein unregelmäßiger Zahnschnitt zerspalten ist. Die schaffende Hand scheint in beiden Mosaiken nicht schöpferisch vorzugehen, sondern sich, gebunden durch eine feste künstlerische Überlieferung, rein nachschaffend in den Dienst der belehrenden Absicht zu stellen. Diese ist der Bedeutung nach christlich; hat die Erscheinung dieser Mosaiken künstlerisch etwas mit dem Christentum zu tun?

Sehen wir uns um, ob es um die gleiche Zeit, also um die Mitte des ersten Jahrtausends unserer Zeitrechnung, vielleicht noch andere Kunstkreise mit ähnlichen Darstellungsmitteln gab. Unser Weg führt zunächst an das andere Ende der südlichen Welt, nach dem buddhistischen Indien.

Das Wandbild in Felsenhöhle II von Adschanta (Abb. 3) zeigt fünf Frauen auf einer Wiese nebeneinander stehend, vor ihnen spielen Kinder. Im Vordergrund ein Zahnschnitt, zu beiden Seiten der Frauen in Blöcken aufsteigend eine Wand, die, im Gleichmaß aufgebaut, den

Hintergrund bildet. Am Rande Bananen und Bethel, über denen links vor Wolken ein betendes Paar, rechts ein Arhat schwebt. Überall zwischen den Gestalten und Felsen Blumen und Zweige. — Man wird fragen, wo denn da die Landschaft stecke. Soll vielleicht die Stufe vorn und die regelrecht aus Quadern aufgebaute Wand hinten, mit den Pflanzen dazwischen, für eine solche angesehen werden?

Wie in Ravenna, nur mit den einfacheren Mitteln der Wandmalerei ist hier ein etwas überhöhtes Wandfeld so gefüllt, daß in einer sehr dünnen Raumschicht zwischen der Wand hinten und der Stufe vorn menschliche Gestalten, hier in indischer Nacktheit mit einem Schurz erscheinen. Während diese Frauen und Kinder wie die Pflanzen eine typische Art von Naturnachahmung zeigen, sagt Griffiths, der erste Herausgeber dieser Malereien (The paintings in the Buddhist cave-temples of Ajantâ, London 1896 I S. 30 zu Taf. 3) zweifelnd: „The background is filled by the curious masonry forms which seem to stand in these pictures for rocks and hills.“ Wird man daran nach den Erfahrungen in Ravenna noch zweifeln? Dort im griechischen Ausbreitungsgebiet waren die Felsen verhältnismäßig mehr der Natur angeglichen als hier in Indien, wo sie formal rein geometrisch umgebildet und ohne jeden Seitenblick auf die Natur aufgebaut sind. Doch möchte ich gleich an einem zweiten Beispiele zeigen, daß auch in Adschanta dies nicht immer in dieser weitgehenden Art der Fall ist.

Das Wandbild in Felsenhöhle I von Adschanta (Abb. 4) ist leider stark zerstört. Ein Tor rechts von der Mitte teilt den Streifen in ein Gesellschaftsbild links und eine Landschaft mit Rindern rechts. Ich gebe nur die letztere. Der Wiesenplatz (auf der linken Seite durch einen von einem Holzdache herabhängenden Vorhang abgeschlossen) wird umsäumt von Bergen, die neben dem Tore so tief herab zwischen dieses und das gelagerte

Hornvieh reichen, daß man glauben könnte, dieses sei dadurch ganz von der Tür abgetrennt. Die Rinder werden nach hinten immer größer, die Berge nach vorn immer kleiner, man traut seinen europäisch eingestellten Augen nicht, wenn man den Kopf des von hinten gesehenen Rindes groß über Berg und Tal davor gewendet sieht. Leider ist darüber ein großes Stück des Malgrundes ausgefallen; man sieht nur noch, wie sich die Felsstufen zu einer gekrümmten Wand aufrichten, hinter der rechts zwei Dämonen sichtbar werden. Im Mittelgrunde liegen Rinder gekreuzt breit hintereinander, vorn mehrere Kälber in blumiger Wiese. Die Tiere sind bei allem Willen zur Kennzeichnung der Gattung von starrer Gleichartigkeit. Unbegreiflich erscheinen die Bergformen. Man geht dabei gut vom Vordergrunde aus, wo die Felsstufe, in regelmäßigen Körpern herausgeschnitten, den Beginn des Gebirgsbodens bedeutet, so daß die hinter dem Kalbe links emporsteigenden Felsen mit ihrer Krönung von ineinander geschobenen Prismen nicht mehr überraschen.

Griffiths (S. 28 zu Taf. 19) sieht in dieser pastoralen Szene die Landschaft überhaupt nicht, er stellt nur fest, daß der Typus der Rinder sehr gut erfaßt sei und dieser Teil des Bildes an Dürer erinnere; oben Dämonen. Daß die Landschaft völlig eigenwillig in den Dienst der Füllung zwischen den Tiergestalten gestellt ist und sie zwischen zwei Flächen, die des Vordergrundes mit der Stufe unten und die des Hintergrundes einspannt, beachtet er nicht.

Es gibt noch ein drittes Gebiet, in dem diese Art Landschaft um die Mitte des ersten Jahrtausends vorkommt: Ostasien. Dort sind ausgezeichnete Beispiele der Malerei und Kleinkunst erhalten, ich wähle lediglich zwei Proben. Eines der bekanntesten Denkmäler des Horiuschi-Tempels in Nara ist jenes Reliquiar, das unter dem Namen des Tamamuschi-Schreines bekannt ist und der Kaiserin

Suiko (593—628) zum Geschenke gemacht wurde. Auf den vier Flächen eines Hausunterbaues sind vier Landschaften gegeben, die freilich fast noch schwieriger als die ravennatischen und indischen Beispiele als solche zu erkennen sind. Eine genaue gegenständliche Beschreibung des Schreines hat H. Smidt in der Ostasiatischen Zeitschrift II, 1913/4, S. 402f. gegeben. Gleich die erste Darstellung (Abb. 5), die Ehrung von Reliquien, zeigt eine sehr merkwürdige Bodenbildung. Unter dem Reliquiar in der Mitte, den beiden Löwen und den beiden Weihrauch opfernden Sramana, die auf Teppichen knien, sieht man ohne jeden räumlichen Zusammenhang Stäbchen von länglicher Form in die Breite gelegt und von ihnen Gräser herabhängen und neben Bäumen aufsprießen. Die Deutung dieser Stäbchenhäufung bietet Abb. 6a, das Tigeropfer. Gegeben ist der Berg Kulachala und oben ein Bodhisatva, der sein Obergewand auf einen Baum hängt, um sich dann den hohen Abhang hinab in das Tal zu stürzen, wo man ihn der Tigerin und ihren Jungen als Nahrung dienen sieht. Eine ähnliche Selbstaufopferung ist in Abb. 6b vorgeführt. Man sieht unten den Shaka als Eremiten mit Indra um einen Weisheitsspruch unterhandeln, den er oben aufschreibt. Auch da stürzt er sich dann herab und erscheint rechts als Bodhisatva. Auf der vierten Seite (Abb. 7) ist der Sumeruberg als eine Art Säule zu sehen, die auf der Spitze und den seitlichen Armpaaren Paläste trägt und am Fuße von zwei Drachen umschlungen wird. Darunter in einem Hause Shaka, thronend zwischen zwei stehenden Bodhisatvas, daneben Tiere. Alle vier Seiten des Tamamuschi-Schreines geben also, immer in landschaftlicher Aufmachung, Beispiele aus der buddhistischen Heilslehre. Diese Lehre war kurz vor der Geburt der Kaiserin Suiko vom Westen nach Japan gelangt; in deren Lebenszeit spielten sich Kampf und Sieg der neuen Lehre ab. Der Schrein selbst stammt aus koreanischen, chinesischen

oder mittelasiatischen Händen, jedenfalls sind die Bildtypen nicht auf ostasiatischem Boden zu Hause, sondern mit der Lehre aus Indien oder Mittelasien herübergebracht worden. Die chinesische Landschaft der späteren Zeit sieht denn auch in der Tat anders aus.

Es sei noch eine Landschaft vorgeführt, diesmal nicht mit den Mitteln der Malerei, sondern mit denen der Bildnerei gegeben, ein Bronzespiegel des Shosoin im gleichen Nara aus dem siebenten Jahrhundert etwa. Er zeigt auf der Rückseite (Abb. 8) um den Ring (Berg Meru) einen Kreis von Wellen, dann Land mit vier Bergspitzen in den Achsen (die vier Kontinente), dazwischen dreiteilige Höhenzüge, vor denen Wild streicht. Die Kämme wieder bewaldet, den Rand entlang Wolken und Vögel. Man wird keinen Augenblick im Zweifel sein, daß die Landschaft völlig zum Füllmuster geworden ist. Die Zeichen für „Berg“ sind hier etwas anders als auf dem Schrein im Tempel von Nara, höchstens der Meruberg ließe sich mit den in einer mittleren Spitze emporschießenden Kontinenten vergleichen; doch fehlt die Stäbchenbildung. Maßgebend war wohl das Werk am Tonmodell für den Guß: der Schrägschnitt, in dem die Doppelumrisse geführt sind, soll die Glanzlichter im Metall spielen lassen. Solche technische Einzelheiten lenken den Blick auf Nord- oder Mittelasien, wohin vor allem auch die im gestreckten Galopp dahineilenden Jagdtiere weisen. Dorthin wendet sich in Gedanken auch der tastend suchende Forscher, der längst sieht, daß Hellenismus, Christentum, Islam und Buddhismus gewisse auf Mittelasien weisende Berührungspunkte haben, die auf einen zwischen Altai und Iran liegenden Keimboden der Kunst zurückgehen müssen (vgl. „Altai-Iran und Völkerwanderung“ 1917).

In meinen letzten Arbeiten „Die Baukunst der Armenier und Europa“ 1918 und „Ursprung der christlichen Kirchenkunst“ 1920 habe ich zu zeigen versucht, welche

Bedeutung die Weltreligion des Mazdaismus für die Entwicklung der Bildenden Kunst hatte. Weder Hellenismus noch Buddhismus, beide südlich darstellend mit Hilfe der Menschengestalt, haben ihn dauernd zurückdrängen können. Die Hvarenah-Landschaft, d. h. die von der Macht und Herrlichkeit Gottes erfüllte Natur, hatte dort in der Bildenden Kunst zu einer aus naturfernen Sinnbildern zusammengesetzten Landschaft geführt, die, völlig flächenhaft, auf Raumdarstellung oder -wirkung durchaus verzichtete (vgl. darüber auch Berstl, Das Raumproblem in der altchristlichen Kunst). Um es kurz zu machen: ich sehe die Landschaft, die in allen um Iran herumliegenden Ländern um die Mitte des ersten Jahrtausends nachzuweisen ist, für in der Bedeutung mazdaistischen, in der Form iranischen Ursprunges an. Wir sind heute, so lange Ausgrabungen in Iran auf den Mazdaismus hin noch ausstehen, nicht in der Lage, das Werden dieser Kunstform in ihrem Entstehungsgebiete zu verfolgen. Doch kann man von der hellenistischen Malerei aus einigen Einblick über die Zeit ihres Auftretens gewinnen. Dafür einige Beispiele.

Wandbild in der Casa di Marco Lucrezio zu Pompeji: Tierkampf (Abb. 9). Ein Stier wird von einem Löwen und einem Panther gestellt, im Hintergrunde Rehe, äugend und flüchtend. Die Landschaft beginnt unten mit der zerspaltenen Felsstufe und bildet im Hintergrunde Felskegel, hinter denen Bäume hervorlugen. Die öde, im Vordergrunde baumlose Art, in der jede Andeutung menschlicher Nähe mangelt, fällt auf, am meisten die Abtreppung der Sprünge im Vordergrunde, die man hier naturalistisch umzubilden suchte. In der Alexanderschlacht, dem bekannten pompejanischen Bodenmosaik, war dem Beschauer immer rätselhaft, was die kleinen Felskegel im Vordergrunde zu bedeuten haben könnten. Das persische Geschehnis weist vielleicht den Weg, auf dem die seltsamen landschaftlichen Motive in die helle-

nistische Kunst gekommen sein könnten ebenso, wie die Tierkampfdarstellung unseres Bildes.

Um eine Vorstellung der Hvarenah-Landschaft zu geben, greife ich nochmals auf Ravenna zurück. In einem der großen Apsismosaiken findet sich eine Landschaft, die mit leichter Mühe in eine rein mazdaistische verwandelt werden kann, diejenige von S. Apollinare in Classe (Abb. 10). Ich brauche nur die Lebewesen herauszunehmen und den kürzeren Kreuzarm in der Mitte durchzuziehen, so daß an Stelle des Kreuzes ein Rad auf Sternengrund entsteht, dann habe ich die richtige Hvarenah-Landschaft. Die Felsstufen mit ihren Blumen und Bäumen unten, oben die Morgenwolken, dazwischen groß das Sinnbild Gottes schwebend: man wird dadurch eine monumentale Einfachheit und Größe erreichen, die wohl geeignet ist, vom Wesen der iranischen Kunst einen hohen Begriff zu geben. Eine Apsis, die Paulinus von Nola beschreibt, gibt eine solche Landschaft, obwohl christlich, doch fast rein mazdaistisch.

Die landschaftliche Form, die der Mazdaismus so geschaffen hatte, wirkt das ganze sogenannte Mittelalter hindurch in Europa nach, besser die mazdaistische Kunstart geht auf das Abendland unter unserem Begriff „Mittelalter" über. Ich gebe zwei Beispiele der Erscheinung an sich und möchte dann zeigen, daß auch die Bedeutung „Hvarenah" bei einem der ersten Versuche des Nordens, naturnahe darzustellen, noch an der Wiege gestanden hat.

Abb. 11 aus dem vatikanischen Oktateuch Nr. 746 (I fol. 251 v) zeigt Moses, die Tafeln empfangend. In dieser griechischen Miniatur des zwölften Jahrhunderts ist der Sinai als eine kubische Einheit in jener geometrischen Linienführung gegeben, die für die iranische Landschaft so bezeichnend ist. Die Art, wie Moses hinter, nicht neben der geschlossenen Gebirgsmasse hervorkommt, enthält freilich räumliche Anweisungen, die aus der antiken

Kunst stammen. Zugleich aber fehlt wieder jede Größenauswägung zwischen Mensch und Berg. Man darf sich also wegen einzelner hellenistischer Einschläge nicht verleiten lassen, daraufhin für die ganze Landschaft einen hellenistischen Stammbaum herzustellen, wie etwa W. Kallab es tat (Die toscanische Landschaft im XIV. und XV. Jahrhundert).

An den Schluß dieser ersten Reihe stelle ich ein Beispiel, in dem die alte naturferne Art des „Mittelalters“ und die naive naturnahe aus der „Gotik“ geborene Art Europas unmittelbar nebeneinander erscheinen. Abb. 12 zeigt eine Landschaft von 1445 in der fürstlichen Galerie zu Donaueschingen. Wie öfter in S. Vitale beginnt der Aufbau unten mit der Sumpflandschaft und dem Vogel, dann links mit dem Aufbau der Felsen und (gleich dem Evangelisten) mit der aufblickenden Gestalt davor. Auf den Felsen das alte Zeichen „Baum“. Erst die Gestalt gegenüber hebt sich von einem naturnäheren Walde ab, die Mitte ist durchaus naturtreu gebildet: vor einem Schloß im Hintergrund ein Weiher, der einen über Felsen sprudelnden Abfluß nach vorn hat. Überall wachsen die Zickzacklinie des Wassers entlang raumschiebendes Buschwerk und Gräser. Dargestellt ist die Legende der Begegnung des Paulus und Antonius.

Eine zweite jüngere Reihe von Beziehungen der asiatischen und neueuropäischen Landschaft, die mit dem Eindringen der persischen Miniaturenmalerei von Spanien aus im Abendlande einsetzt, läßt sich für Iran, wieder nur von späten Belegen zurückschließend vorführen. Abb. 13/14 zeigen typische Beispiele der Art, wie die verschiedenen neupersischen Liedersammlungen, sei es in der Schrift, sei es in den begleitenden Bildern Seite für Seite ausgestattet werden. Der ausgesparte Teil erscheint von einer Landschaft umrahmt, die ganz im Sinne der alten Hvarenah-Landschaft aus einzelnen Versatzstücken ohne verbindenden Raum aufgebaut ist.

Unten der Boden, oben der Himmel, durch chinesische Wolkenmotive angedeutet, dazwischen an den Schmalrändern Bäume aufragend oder Pflanzen übereinander. Es sieht aus, als sollte das dichterische Erzeugnis, das dem Leser geboten wird, glückbringend eingeführt werden. Das Bild oder der Text scheinen in der alten Hvarenah-Landschaft zu hängen. Man möchte daher trotz der späten Entstehungszeit der erhaltenen Beispiele auf mazdaistischen Ursprung des Motivs schließen. Ich kann mich nachfolgend kürzer fassen, weil eine eingehende Beschreibung der Bilder selbst kaum nötig sein dürfte.

Abb. 13 gibt eine Miniatur aus dem Divan-i-Mani der einstigen Petersburger kaiserlichen öffentlichen Bibliothek. Die Handschrift war geschrieben von Haidar b. Ibrahim el-Husseini im Jahre 961 H. (1554). Abb. 14 eine Miniatur des Leipziger Kunstgewerbe-Museums aus dem Bostan des Sa'di vom Anfange des sechzehnten Jahrhunderts.

Solche Hvarenah-Rahmungen haben nun auch vor dem Ende der islamischen Welt in Spanien ihren Weg nach dem Norden gefunden. In der Zeit, in der die Freude am Wiedergeben des unmittelbaren Naturvorbildes erwacht, bildet sich im Anschluß an das persische Motiv die allgemein bekannte Sitte aus, das Bild oder den Text, genau wie im Osten etwas aus der Mitte verschoben, in eine Art Muster ohne Ende von scharf beobachteten Pflanzen- und Tiermotiven zu bringen. Ich stelle ein persisches und ein abendländisches Beispiel nebeneinander.

Abb. 15 zeigt eine Seite des 965 H. (1557) datierten Dschami, Jusuf und Suleika im Besitz von F. Sarre in Berlin: hier ist das alte Hvarenah-Sinnbild, der Weinstock, an Stelle der Landschaft verwendet. Man könnte die Blätter des Breviarium Grimani daneben stellen. Ich bilde Abb. 16 eine Miniatur der Hs. 325 in der fürstlichen

Bibliothek zu Donaueschingen ab. Als zweites Paar gebe ich eine Federzeichnung mit ausgesparter Mitte nach einer Photographie (Abb. 17), die ich in Tiflis fand, und daneben (Abb. 18) eine Seite (34v) aus dem Gebetbuche des Kaisers Max, 1515 von Dürer signiert.

Die neupersische Miniaturenmalerei hat auch sonst Einfluß auf die abendländische Kunst gewonnen, ich stelle zum Schlusse zwei Liebesgärten nebeneinander. Abb. 19 gibt die erste der 799 H. (1396) entstandenen Miniaturen der Handschrift Add. 18113 des British Museums, fol. 11v. Ein durch eine hohe Wand abgeschlossener Garten, besetzt mit den typischen Blumen, immergrünen und blühenden Bäumen, über denen rechts oben der Sichelmond am Sternenhimmel erscheint. Im Garten selbst wahrscheinlich eine Darstellung aus den Liebesabenteuern des Prinzen Humai und der Humajun, der Tochter des Kaisers von China. Unter der Zypresse eine ohnmächtig zusammensinkende Frau, links ein herantretender Mann, rechts eine Begleiterin. Abb. 20 der Paradiesesgarten aus dem historischen Museum zu Frankfurt a. M.: der Garten mit den einzelnen Sträuchern und Bäumen, der umgrenzenden Mauer und darin Maria mit den seltsamen Minnemotiven. Man lese dazu die 1918 erschienene Schrift von Konrad Burdach; „Über den Ursprung des mittelalterlichen Minnesangs, Liebesromans und Frauendienstes“ und wird sehen, wie mit der Kunstgeschichte zugleich die Literaturgeschichte die Wege wieder aufgefunden hat, die auf Persien zurückleiten.

Die vorgeführte Reihe von Landschaften sehe ich als nordisch und in ihrer Wurzel in Iran und dem Mazdaismus heimisch an. Dabei habe ich nicht den südlichen persischen Teil als den maßgebenden im Auge, sondern den von der höfischen Kunst des Südens nicht völlig durchsetzten nördlichen, der als nordisches Grenzland in seiner Kunstauffassung Wege gegangen ist, wie sie

die spätere nordische Kunst der christlichen Blütezeit (Gotik) wieder eingeschlagen hat. Auch dort kam allmählich eine Ausdruckslandschaft zur Entfaltung, nur wurde sie im Gegensatz zur mazdaistischen eine solche, die in der Gestalt auf die genaueste Naturbeobachtung gegründet war.

Ich habe den Eindruck, daß der Kunsthistoriker der neueren Zeit den Einstieg in die hier berührten Probleme gut von Dürer, Giorgione und Leonardo aus finden dürfte. Dürer in seinen Weltraumlandschaften, wie sie von der Apokalypse ausgehend im großen Glück, dem Gekreuzigten in Dresden und besonders dem Wiener „Allerheiligenbild", das ich von meinem Standpunkt aus „Morgenrot" nennen möchte, und vor allem Giorgione in der Konzertidylle des Louvre bieten Anhaltspunkte, die der Bearbeitung wert wären. Ich möchte z. B. empfehlen, die weibliche Gestalt am Brunnen in Giorgiones Bild zu vergleichen mit der gleichen Frauengestalt im Frankfurter Liebesgarten (Abb. 20) und dann den Ideengehalt beider Bilder weiter vergleichend durchzudenken. Bellinis „Religiöse Allegorie" und was Gustav Ludwig darüber erarbeitet hat, führen weiter. Man wird die Reihe dann über Spanien nach dem Osten verfolgen müssen. In Leonardos Landschaften und manchen Zügen der italienischen Frührenaissance liegen Spuren, die mit der persischen ebenso wie mit der ostasiatischen Kunst zusammengehalten werden sollten.

ABBILDUNGEN

*

1. Chormosaik: Landschaft mit Lukas. Ravenna, S. Vitale
2. Mausoleum der Galla Placidia: Landschaft mit dem guten Hirten. Ravenna
3. Höhlenmalerei: Landschaft mit fünf Frauen. Adschanta
4. Höhlenmalerei: Rechts Landschaft mit Rindern. Adschanta
5. Tamamuschi-Schrein: Landschaft mit Reliquienverehrung. Nara, Horiuschi
6. Tamamuschi-Schrein: Opfer. a) Tigeropfer. b) Shakaopfer. Nara, Horiuschi
7. Tamamuschi-Schrein: Der Sumeruberg. Nara, Horiuschi
8. Metallspiegel mit Landschaft. Nara, Shosoin
9. Landschaft mit Tierkampf. Pompeji, Casa di Marco Lucrezio
10. Apsismosaik mit Landschaft. Classe, S. Apollinare
11. Der Sinai und Moses. Rom, Vatikan, Oktateuch Nr. 746
12. Landschaft von 1445 mit Paulus und Antonius. Donaueschingen, Galerie
13. Divan-i-Mani: Vollbild. Petersburg, Öffentliche Bibliothek
14. Bostan des Sa'di: Textseite. Leipzig, Kunstgewerbe-Museum
15. Dschami, Jusuf und Suleika: Textseite. Berlin, Sammlung Sarre
16. Krönung der Maria. Donaueschingen, Bibliothek Hs. 325
17. Handschrift: Rahmung einer Seite. Tiflis
18. Dürer: Gebetbuch des Kaisers Max. München, Staatsbibliothek
19. Liebesgarten. London, British Museum Add. 18113
20. Tafelbild: Liebesgarten. Frankfurt a. M., Historisches Museum



1. Chormosaik: Landschaft mit Lukas. Ravenna, S. Vitale
(Phot. Ricci)

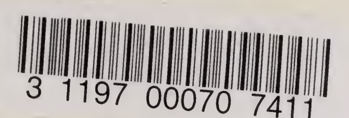


2. Mausoleum der Galla Placidia: Landschaft mit dem guten Hirten. Ravenna (Phot. Ricci)



19. Liebesgarten. London, British Museum Add. 18113 (Phot. F. R. Martin)

20. Tafelbild: Liebesgarten. Frankfurt a. M., Historisches Museum (Phot. Fr. Bruckmann)


3 1197 00070 7411

